

DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784

УДК 78.02:303.687:81'3

ЖАНРИ МУЗИЧНОГО І ВЕРБАЛЬНОГО МОВЛЕННЯ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ (ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ, ВЗАЄМОДІЯ, МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ)

Богдан Сюта*доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net**МЗВО «Київська Академія мистецтв», Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – висвітлення проблеми взаємодії мовленнєвих, музичних і вербальних жанрів у музичних творах. Запропоновано стратегію визначення оптимальних методологічних підходів та методик аналізу такої взаємодії. В контексті розглядуваної проблеми **вперше запропоновано цілісну методологію** вивчення і висвітлення питання специфіки мовленнєвих актів у музичному мовленні (прямих і непрямих), таксономії музичних мовленнєвих жанрів, застосування елементів семіотичного і дискурсивного аналізу музики та музичних нарративів. Положення праці проілюстровано зразками аналізу музичних творів М. Мусоргського та П. МакКартні. **Висновки.** Доведено однакову природу мовленнєвих жанрів у вербальному і музичному мовленні, запропоновано і подано їх таксономію, розкрито способи взаємодії та висвітлено методики дослідження.

Ключові слова: мовленнєвий жанр; музично-мовленнєвий жанр; вербально-мовленнєвий жанр; іллокуція; іллокутивний компонент; іллокутивна мета; перлокуція; мовленнєвий акт; пресупозиція; імплікатура дискурсу; група жанрів; жанровий тип

Вступ

Проблема осмислення мовленнєвих жанрів у музиці та специфіки їх функціонування гостро постала перед науковцями наприкінці ХХ століття. Ця проблема тісно пов'язана з розв'язанням ряду питань музично-мовної комунікації, які виводять дослідження на міждисциплінарний і кроскультурний рівень, посилюючи тим самим його актуальність. У центрі окреслених аспектів досліджуваних питань – жанри музичного мовлення та специфіка їх функціонування у зв'язку з частотними взаємодіями із жанрами вербального мовлення, а також окремими аспектами музичної семіотики та теорії дискурсу.

Аналіз досліджень і публікацій

Попри загально визнану актуальність дослідження жанрів музичного мовлення, як об'єкт наукового розгляду вони здебільшого й досі залишаються на периферії

сучасного музикознавства. Упродовж 2010–2016-х років ми порушували ряд проблемних питань щодо функціонування музично-мовленнєвих жанрів¹. При цьому методологічну основу з'ясування природи та функцій музично-мовленнєвих жанрів становили теоретичні узагальнення учених-музикознавців, які, втім, безпосередньо і цілеспрямовано проблемою музично-мовленнєвих жанрів не займалися. Йдеться, передусім, про дослідження процесу музичного мовлення та пов'язаних із ним питань музичної семіотики й теорії музичного тексту (Бонфельд, 2006; Медушевский, 1976; Шип, 2001; Agawu, 1991; 1998; 2008; 2009; Cooke, 1989; Hatten, 1994; 2004; Monelle, 2000; 2006; n.d.; Ratner, 1980; Tarasti, 1994; 2001). Послідовно було також використано положення лінгвістичних теорій мовленнєвих жанрів і мовленнєвих актів М. М. Бахтіна (1996), А. Вежицької (Wierzbicka, 1983), Дж. Л. Остіна (Austin 1962; 1975) і Дж. Р. Серля (1986; Searle, 1979).

Мета статті

Основною метою статті є з'ясування особливостей функціонування музично-мовленнєвих жанрів, що зумовлені взаємодією із жанрами вербального мовлення, опрацювання базових методологічних підходів до аналізу цих особливостей і такої взаємодії.

Виклад матеріалу дослідження

У працях попередніх років ми вже постулювали тезу про те, що музично-мовне спілкування відбувається завдяки використанню музично-мовленнєвих жанрів (Сюта, 2012; 2014). Не повторюючи ключових положень цих публікацій, зацентруємо увагу на деяких важливих особливостях функціонування мовленнєвих жанрів у музиці. *По-перше*, вони обов'язково містять іллокутивний компонент (Wierzbicka, 1983, с. 125-137), пов'язаний з інтенціями мовця. Тобто ті висловлення, що стали мовленнєвими жанрами в музиці, як і всі мовленнєві жанри, обов'язково використовують можливості іллокуції, що виявляються, передусім, в наявності іллокутивної мети (чи сили, за висловленням Дж. Серля). Коли іллокутивна спрямованість і семантика музичного висловлення збігаються, йдеться про прямий мовленнєвий акт. Коли ж мовна структура висловлення й інтенція мовця не збігаються, маємо справу з непрямым мовленнєвим актом. У другому випадку композитор (-виконавець) виходить із того, що: а) слухач «має» певну суму немовних знань (зокрема про принципи й правила спілкування та про умови успішності мовленнєвого акту); б) у слухача наявна пресупозиція. Іллокутивний компонент передбачає певні наслідки впливу комунікативного акту на конкретного слухача чи аудиторію (перлокуцію) або ж втілює сподівання композитора (-виконавця) на виникнення таких наслідків.

¹ Вживаний у працях попередніх років термін «музично-мовний жанр» (Сюта, 2011; 2012; 2014) кореспондує із сучасними мовознавчими поняттями «мовні жанри», «мовні акти» та «жанри усної мови». Апробація нашої концепції умотивувала висновок про доцільність використання уточненого терміна «музично-мовленнєвий жанр», який унеможливує різночитання.

Згідно з Серлем, існує два типи правил здійснення мовленнєвого акту: регулятивні та конститутивні. Музично-творчі жанри базуються, передусім, на застосуванні конститутивних правил («не просто регулюють, але створюють чи визначають нові форми поведінки»), музично-мовленнєві – на регулятивних («регулюють форми поведінки, які існували й до них»). Ми, наприклад, добре знаємо, що таке пісня, як її виконувати і сприймати. Але форми сприймання і зміст пісенного повідомлення щоразу перевизначаються використовуваними музично-мовленнєвими жанрами з їх іллокутивним спрямуванням та відповідними регулятивними правилами.

«Часто в реальних мовленнєвих ситуаціях, – як зазначає Дж. Р. Серль, – іллокутивну функцію висловлення з'ясовує контекст». І справді, у разі передбачуваної автором інтерпретації, мовець орієнтується не на конвенції мови, де домінують логічні імплікації, а на конвенції спілкування, де домінують імплікатури дискурсу. Тобто адресат формує потрібний зміст, спираючись на комунікативну, а не на мовну компетенцію. Подібна ситуація складається і в музичних творах, у яких моделюються реальні мовленнєві ситуації. Тут дія жанрів музичного мовлення виявляється ще яскравіше: саме їх правильний підбір і застосування забезпечує можливість «прочитання» потрібного змісту, надто ж коли йдеться про непрямі мовленнєві акти. Можна також згадати про систему А. Греймаса, який зауважує, що кожне висловлення містить, крім базового повідомлення, ще кілька модальностей, які підкреслюють значимість сказаного (Greimas, 1971, с. 7-17).

Чи можуть у музичному спілкуванні здійснюватися або ж зображатися (моделюватися) непрямі мовленнєві акти, адже музична мова сама по собі є передусім носієм абстрактних значень? Можемо стверджувати, що за певних умов (зокрема при цілеспрямовано організованій взаємодії жанрів вербального і музичного мовлення) це цілком реально. Переконливим зразком моделювання непрямих мовленнєвих актів за допомогою належно дібраних творчих і мовленнєвих жанрів та їх щільної співдії може слугувати сцена Юродивого із першої картини четвертої дії опери М. Мусоргського «Борис Годунов» (Мусоргский, 1974, с. 323-345). Обрані відповідно до представляваних умов спілкування й використані композитором жанри (пісенька Юродивого, речитативні фрази-вигуки хлопчиків і натовпу, фрази спілкування Бориса із Юродивим та Шуйським) відповідають типовим ситуаціям спілкування, типовим темам, формулам мовленнєвого етикету тощо. Більш того, вони реалізують декілька мовленнєвих намірів мовців. Розгляньмо залучені у цій сцені комунікативні механізми і взаємодії мовленнєвих та творчих жанрів детальніше.

Ключовий драматургічний момент картини – сцена Юродивого із пісенькою (цифри 21 і 32) і розмовою з Борисом (від ц. 28). Пісеньку складають два куплети, розділені іншим матеріалом. Обидва куплети викладають матеріал у монологічній формі (між ними – дуже важливий для формування пресупозиції діалог Бориса і Юродивого). У першому куплеті пісеньки (ц. 21) Юродивий наспівує щось сумне. Текст укладений граматично правильно, але загалом позбавлений змісту. Справді змістовний у цьому куплеті тільки заклик до себе (чи й не до себе? Слухач цього визначити не може, але в авторському тексті «юродивий» виписано з маленької літери) помолитися Богу. Другий куплет (ц. 32) сповнений реального змісту. Але

семантика і вербального, й музичного текстів пісні та іллокутивна спрямованість (мета) пісенних повідомлень і в першому, і в другому куплетах не збігаються. Навпаки, імплікатури дискурсу в пісні Юродивого мають риси полісемантичності, тобто є носіями різних значень, у тому числі прихованих.

Обидва куплети пісні мають абсолютно ідентичні музичні компоненти (мелодію, гармонію, поліфонію, тональний план, оркестрово-тембровий стрій), форму висловлення, презентують той самий музично-творчий жанр (пісня) й ізоморфні (нормативно використані) музичні лексику і синтаксис. Якщо, скориставшись методологією Дж. Серля, з'ясуємо, що й мовець (у нашому випадку в образі Юродивого), і слухач розуміють факти спілкування, співпрацюють при спілкуванні як учасники цього процесу і створюють фактичну довідкову інформацію щодо веденого спілкування, то усвідомимо наявність двох іллокутивних спрямувань (двох іллокутивних сил). Тобто йдеться про непрямий мовленнєвий акт, зміст якого остаточно розкривають наступні перипетії сюжету опери (замість очікуваних «плачу» і «лиття гірких сліз», до яких спонукає народ Юродивий, бачимо загрозові сцени бунту як вияву народного гніву, на що мовець, очевидно, розраховує). Ми розуміємо, що заклик до себе помолитися у першому куплеті є побічним розкриттям справжньої іллокутивної мети – того факту, що декласований «железний колпак» (Юродивий) вважається насправді «божьим человеком» (адже «*Vox populi – vox Dei*»), а позбавлені сенсу, але граматично правильні речення (з погляду і вербального, й музичного складників) мають ілюструвати тезу про те, що цей народний пророк знає щось, недоступне іншим, а слова вживає лише для того, щоб цю пророчу інформацію (і справжню авторську інтенцію) не поширювати, а до деякого часу приховувати. У другому куплеті Юродивий, пророкуючи, уже майже відкрито накликає на Московію великі біди (тільки такі можуть спричинити лиття гірких сліз і плач «душі православної»). Але поки що не називає, хоч знає, які саме (це може бути і голод, і холод, і пошесть, й іноземна інтервенція, і народний бунт, і стихійне лихо). Із музично-літературного тексту до самого кінця опери залишається нез'ясованим, що саме мав на увазі Юродивий, співаючи другий куплет пісеньки (див. ц. 32). Слухач з'ясовує це для себе тільки завдяки пресупозиції (зокрема з інформації історичного характеру, сприйнятій із прологу і різних дій опери, а також завдяки своїм загальним знанням про описуваний період московської історії). Синтезувавши ці знання, слухач може зробити головний висновок із почутого і побаченого: будь-яка влада – від Бога, а надто царська, і спроба здобути владу нелегітимним способом (убивство царевича; ключовим словом у цій синтагмі є не *убивство* як таке, а *царевича*) завжди буде покарана (передусім від імені Господа, про що дано знак у також непрямому іллокутивному акті з наступної сцени – розповіді Пімена про чудеса на могилі убитого царевича і сцені раптової смерті Бориса); це констатовано устами «Божої людини» – Юродивого: «Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода. Богородица не велит!»). Показана далі сцена бунту «Під Кромами», засвідчує, що народ також не приймає такої не легітимізованої небесною силою влади. Адже перед цим ми чули з уст народу опис церковної відправи з анафемою Самозванцю й панахидою царевичу Дмитрію (із уст народу – «Живому!»), що була сприйнята людьми як варіант земних придворних інтриг. А використана

в обох куплетах пісеньки абсолютно ідентична музична складова (монологічний мовленнєвий жанр сольного наспівування, який моделює риси жанрів нижчого рівня – розповіді і заклику) дає змогу зрозуміти справжню, хоч і приховану, іллокутивну мету мовлення Юродивого і – ширше – самого композитора: у всі часи влада, яка втратила легітимність на небесах, не ставала легітимною в очах людей і мусила бути заміненою на таку, що має відповідне благословення (згодом довідуємося, що народ морально підтримує Самозванця, який іде на Москву «громити полки Бориса»).

Дуже вагомим змістотворчим чинником у сцені Юродивого з четвертої дії є вже частково описувана вище взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення. На сьогодні чи не єдиною спробою застосування ідеї мовленнєвого жанру для аналізу музичних змістів, є праці Роберта С. Хаттена – відомого музичного семіотика і провідного фахівця з проблем музичного наративу і топіків. У третьому розділі «Від топіка до жанру-експресива» монографії *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Hatten, 2004) він уперше широко використав теоретичне поняття жанру-експресива й розглянув особливості його функціонування. Запропонована назва цього концепту певним чином апелює до класифікаційної системи мовленнєвих актів Дж. Серля. Це не випадково, адже маємо справу не просто із зовнішньою, але передусім і функційною схожістю.

Розгляньмо детальніше можливість класифікації мовленнєвих жанрів у зв'язку з теорією мовленнєвих актів. Роберт Хаттен, враховуючи досвід Кофі В. Аґаву (Agawu, 1991; 1998; 2009), підкреслював, що функціонування цього виду мовленнєвих жанрів (експресивів) як самостійних концептів пов'язане з початком і закінченням висловлень. Але розглядав такі початок і закінчення лише на найвищих рівнях мовлення – рівнях цілісних творів чи їх завершених частин. Така тенденція справджується насамперед у художньому мовленні, де жанри-експресиви домінують. Однак спробуймо все-таки спершу сформулювати більш цілісну таксономічну систему мовленнєвих жанрів у музиці.

Загальні принципи поділу музично-мовленнєвих жанрів на види уже були предметом нашого розгляду (Сюта, 2012). Однак зауважимо, що різноманітність цих жанрів, залежно від іллокутивної спрямованості та сили у мовленнєвих актах, умотивовують їх розподіл на ряд відповідних груп. Так можна виокремити групу мовленнєвих жанрів, показових для вокально-інструментальної та вокальної музики. Завдяки тісній взаємодії музичного і вербального компонентів ця група жанрів вирізняється можливістю достатньо гнучкого використання усіх видів (і підвидів) мовленнєвих жанрів, які в загальних рисах корелюють із типами іллокутивних актів Серля. Для зручності назовемо їх використання аналогічно назвам цих типів: **асертиви** (чи **репрезентативи**; їх метою є фіксація відповідальності мовця за повідомлення і за істинність висловлюваного судження), **директиви** (метою є спроба з боку мовця спонукати слухача до певного вчинку), **комісиви** (їх мета – зобов'язати мовця здійснити певну дію або ж дотримуватися певної лінії поведінки), **експресиви** (покликані виразити психологічний стан та емоційний стрій) і **декларативи** (метою є внесення змін у статус об'єкта, на який вказується). Можуть існувати також проміжні класи, як-от **репрезентативи-декларації** тощо. Через те, що мовленнєвий акт є і одиницею процесу мовлення, і одиницею

породження тексту (зокрема у художньому мовленні), повинен існувати такий його рівень, на якому музично-мовленнєві й творчі жанри стають сумірними за ознаками й масштабом висловлень, відрізняючись майже винятково присутністю чи відсутністю чітко вираженої іллокутивної мети (як-от: танець як твір для слухання чи ритмо-звукова основа для танцювання; або марш для слухання, чи для застосування в поховальному ритуалі тощо). На такому рівні утворюються музичні **жанрові типи** (на відміну від вербальної мови, де базовим масштабним рівнем висловлень вважають речення, у музиці це переважно цілісні твори або їх відносно завершені частини (рідше – періоди), які максимально зближують творчі та зазвичай, однойменні мовленнєві жанри (про жанрові типи детальніше див.: Сюта, 2014, с. 159-167). У будь-якому разі жанри відповідають типовим ситуаціям мовленнєвого спілкування, типовим темам, мовленнєвому етикету. Для музичного (художнього) мовлення найбільш характерними є *жанри-експресиви*, які виражають власні емоційні, психологічні стани та наставлення мовця. У музиці такий мовець – це композитор, композитор+виконавець, композитор+віртуальний мовець вербального тексту у вокальному, вокально-інструментальному чи сценічному творі+виконавець. До цієї групи входить лєвова частка усіх мовленнєвих жанрів інструментальної музики і значна частина жанрів вокально-інструментальних та музично-сценічних творів. Ритуальні, обрядові, сигнальні й етикетні жанри (*директиви*, *комісиви* та *декларативи*) майже завжди реалізуються в інструментальній музиці. *Асертиви* та значна частина інших – у вокально-інструментальній чи вокальній. Співіснування музично-мовленнєвих і вербально-мовленнєвих жанрів у вокальних, вокально-інструментальних та музично-сценічних творах, зазвичай, зумовлює їх активну взаємодію.

Окремо варто сказати про специфіку використання мовленнєвих жанрів у музичних творах з вербальними компонентами. Тут композитори часто моделюють ситуації реального мовлення із застосуванням жанрів реальної комунікації, зокрема у діалогічній формі (звертання, роз'яснення, спонукання, прохання, відповідь, заперечення, спростування, пропонування, наказування тощо). І власне у таких комунікативних моделях за умови активної взаємодії жанрів музичного і вербального мовлення стає можливе відтворення характерних для «живої» комунікації непрямих мовленнєвих актів. Це виразно спостерігаємо й у сцені Юродивого з «Бориса Годунова». У середній частині пісні Юродивого, а саме у сцені його спілкування з Борисом (цифри 28–31) композитор моделює ситуацію реального мовлення. Послідовно подано репліки спілкування Юродивого з Борисом, Бориса із Шуйським, Шуйського з Юродивим і стрільцями у формі фраз-речитативів (мовленнєвих жанрів найнижчого рівня). Спершу Юродивий скаржить на Бориса на хлопчиків, які забрали в нього копійчку («Мальчишки отняли копеечку...»), потім просить царя наказати, щоб їх зарізали, доповнюючи це прохання уточненням: «.. как ты велел зарезать маленього царевича...». Власне, це уточнення змінює сутність іллокутивного акту. Іntenція мовця спрямована не на очікування появи нереального царського наказу зарізати хлопців-крадіїв. Цим висловленням Юродивий дає зрозуміти, що замовник царевбивства усім відомий, і це – Борис. Поява в партії оркестру інтонацій теми убійного царевича остаточно розставляє крапки над «і». З боку Бориса також маємо два різноспрямовані

жанри-звертання, що ілюструють дві іпостасі образу чинного монарха. Спершу він за етикетом, звертається із запитанням до рівного собі (Шуйського): «О чѐм он плачет?». Але отримує відповідь, як і слід було сподіватися, від того, кому було фактично адресоване запитання, – від Юродивого. Той пропонує Борисові здійснити повторне дітовбивство, звинувачуючи його у попередньому. Така мова блаженного виводить царя зі стану рівноваги. Тут в комунікативну ситуацію вступає Шуйський, який наказує Юродивому замовкнути («Молчи дурак! Схватите дурака!»). Ці фрази спрямовані на моральну підтримку Бориса у непростій ситуації, що склалася на очах у всіх. Але очікувана іллокутивна сила не реалізується, адже боярин не заперечив основної тези Юродивого, яку розвивають наступні репліки «божої людини». Після невдалого втручання Шуйського, Борис скидає личину царя і, забуваючи про етикет, постає перед нами як проста людина, що вчинила смертний гріх убивства. Він визнає це також засобом непрямого мовлення (не тільки вербального), звернувшись безпосередньо до Юродивого (цар за етикетом у час офіційних і публічних заходів міг спілкуватися тільки із рівними собі) і попросивши того за себе помолитися (цар міг тільки наказувати, але не просити). Але відповідь отримує дуже жорстку: «Нельзя молиться за царя Ирода... Богородица не велит!». Борис (уже не як цар, а як замучена докорами сумління людина) іде геть, шокований відмовою. А Юродивий сідає збоку і, лагодячи лапоть, співає сповнений страшних пророцтв другий куплет своєї пісеньки...

Насиченість розглянутого полілогу різними змістами, різноспрямованими інтенціями й непрямими мовленнєвими актами зумовлює драматичний характер сцени. Міру експресії використовуваних мовленнєвих жанрів (вербальні й музичні у цьому разі повністю збігаються) регулюють засоби музичної виразності, переважно ладово-інтонаційні засоби у речитатизованих партіях дійових осіб. Драматизму зображуваній ситуації додає іще одна наскрізна ідея: з-поміж усіх дійових осіб тільки одного персонажа хвилює *проблема вбивства* та її моральний бік. Це – Борис. Цар-убивця. Муки сумління за вчинене вбивство переслідують його від самого початку опери. Він страждає саме тому, що забрав людське життя («Чур, дитя!»). Це страждання простої людини, що вчинила важкий гріх. Інші персонажі не мають жодних моральних застережень щодо акцептованих тогочасним соціумом форм і міри насильства (від оспівування убивств і мародерств «во городе Казани» до знущань з Хрущова і героїзації сцен дикого бунту під Кромами). Для усіх, крім Бориса, вчинений ним злочин найстрашніший саме тому, що це злочин проти освяченої церквою і найвищої для них – царської – влади, а Борис постає перед нами передусім *не як царевбивця, але як дітовбивця*. Парадоксальність виведених образів полягає у тому, що єдиною людиною, яка зберегла людські почуття і моральні принципи християнства, виявляється ймовірний вбивця ні в чому не винної дитини. «Позитивний» Пімен не може вважатися повноцінним персонажем цієї драми: це своєрідний символ-«замінник» літописної розповіді, коментатор, «бог з машини», який пов'язує перипетії сюжету, що інакшим способом не змогли б поєднатися в лібрето.

Безумовно, ефективність функціонування описаних рівнів комунікації, насичених блискучим моделюванням ситуацій реального мовлення з численними непрямими мовленнєвими актами, забезпечує використання щільної взаємодії

жанрів вербального і музичного мовлення. У процесі цієї взаємодії музичні засоби виразності (зокрема якнайтонше опрацьована музично-мовленнєва інтонація) формують пресупозицію і спрямовуються на підкреслення, увиразнення чи підсилення змістів, трансльованих жанрами вербального мовлення.

Зі сказаного можна зробити висновок про те, що в процесі взаємодії жанрів музичного і вербального мовлення музично-мовленнєві жанри завжди є підпорядкованими. Безумовно, мовленнєві жанри, як і топіки, дуже тісно пов'язані з реаліями мовлення, літератури та соціокультурним контекстом (пор., наприклад: "Topic is less a matter of cultural intertextuality or relation to literature, than of merely a thesaurus of characteristic figures [...] associated with various feelings and affections" (Ratner, 1980, p. 9) і "Topics are richly coded style types which carry certain features linked to affect, class, and social occasion such as church styles, learned styles, and dance styles. In complex forms these topics mingle, providing a basis for musical allusion" (Hatten, 1994). Щоб переконатися, що музично-мовленнєві жанри в процесі взаємодії з вербальними часто виконують провідну роль, розгляньмо першу класичну рок-баладу в історії музики «Елінор Рігбі» (слова і музика – сер Пол МакКартні і група «Бітлз»).

Ця пісня займає 138 позицію у списку 500 кращих пісень усіх часів і народів за версією часопису «Роллінг Стоун». У Ліверпулі на Стенлі-стріт 1982 р. встановили пам'ятник Елінор Рігбі у вигляді самотньої літньої жінки, що сидить на лавочці, а в будинку № 34 на цій вулиці відкрито «Готель Елінор Рігбі». У баладі з інтенсифікованою експресією передані відчуття депресії, спустошеності, непотрібності суспільству самотніх людей. Одним із найдієвіших засобів, що забезпечують баладі однозначний емоційний вплив на слухача, є музична складова твору. Наші ймовірні опоненти могли б заперечити, що поезія «Елінор Рігбі» – одна з найкращих у доробку П. МакКартні. Це справді так. Геніальною є знахідка з епіграфом-приспівом, де майстерно використано ресурси спонукального мовленнєвого жанру – заклик. Йому на зміну після першого куплету приходять «другий» приспів-запитання. Після другого куплету вони об'єднуються в одну запитально-закличну жанрову єдність. Врешті вступає завершальний «другий» приспів після третього куплету, що залишає всі поставлені запитання відкритими, глобальними і... позбавленими відповіді. Засобом розширення стрибків у чергових фразах мелодизованого запитання у партії соліста – $e^1 - e^2$ й $e^1 - g^2$ блискуче майже візуально зімітовано наростальну всеохопність і самого соціального явища, і відчуття розпачу й безвиході. Усе це вказує на безумовно вдале компонування текстових блоків і драматургічну далекоглядність автора вербального тексту:

1.
Ah look at all the lonely people!
Придивися до всіх самотніх людей!
Ah look at all the lonely people!
Придивися до всіх самотніх людей!

2.
All the lonely people, where do they all come from?
Усі самотні люди, звідки вони взялися?
All the lonely people, where do they all belong?
Усі самотні люди, як їм бути?

2.+1.

All the lonely people, where do they all come from? [...]
Ah look at all the lonely people! [...]

2.

All the lonely people, where do they all come from?...

Усі самотні люди, звідки вони взялися?

All the lonely people, where do they all belong?

Усі самотні люди, як їм бути?

Між приспівками в куплетах розгортається сумна розповідь про долю двох типових самотніх людей – Елінор Пірбі та отця МакКензі, долі яких уособлюють долі десятків і сотень тисяч їм подібних. Експресивна й життєва поезія становить досконалу художню цілісність. І, безумовно, використані музично-мовленнєві жанри цілковито відповідають жанрам вербального мовлення, дублюють їх і зливаються із ними у цільні жанрові типи. Можна навіть подумати, що автор вербального тексту і соліст Пол МакКартні довго шукав музичні відповідники до цього словесного компонента балади. Але парадокс полягає в тому, що музика балади була скомпонована набагато раніше за вербальний текст, який, за словами самого МакКартні, народжувався і припасовувався до музичної основи довго й складно, часто змінюючись через інтуїтивно відчутну його фонологічну недосконалість чи й невідповідність музиці. І не випадково нині мільйони людей у всьому світі слухають цю баладу, адекватно сприймають її зміст, ...не знаючи англійської мови. Тобто музична складова і фонація проспіваного вербального тексту, а також однозначне розуміння іллокутивної сили використаних в баладі мовленнєвих жанрів, доповнені мінімальними інференційними ходами, виявляються абсолютно достатніми для повноцінного сприймання твору.

30

Висновки

На нашу думку, викладене умотивовує висновок про постійну взаємодію мовленнєвих і творчих жанрів у музично-семіотичному процесі.

Виявлення особливостей мовних жанрів є різним у творах суто інструментальних, і творах, що мають вербальний складник тексту. Крім того, жанри вербального і музичного мовлення постійно інтегруються, взаємодіють, особливо зважаючи на мовний характер процесів когніції та спільність іллокутивного компоненту, що реалізується в ході мовленнєвого акту в музично-словесних текстах. Аналітичні розгляди таких артефактів повинні спиратися на методики аналізу мовленнєвих актів Остіна-Серля, обов'язково визначати та враховувати presupозицію й іллокутивний компонент мовленнєвого жанру.

Локалізація значень у музичному мовленні з залученням вербально-текстового компонента завжди спричиняє породження додаткових смислів, для чого, зазвичай, використовуються непрямі мовленнєві акти, які можна правильно ідентифікувати лише розглянувши специфіку музичної складової (стилістику, жестуру, тропи, топіки, муземи та ін.) і співставивши її з вербальними складниками мовлення та специфікою використаних творчих жанрів.

Список посилань

- Бахтин, М.М. (1996). Проблема речевих жанров. В *Собрание сочинений* (Т. 5, с. 159-207). Москва: Русские словари.
- Бонфельд, М. (2006). *Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства)* [Монография]. Санкт-Петербург: Композитор.
- Медушевский, В. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.
- Мусоргский, М.П. (1974). *Борис Годунов*. Ленинград: Музыка.
- Серль, Дж.Р. (1986). Что такое речевой акт. *Новое в зарубежной лингвистике*, 17, 151-169.
- Сюта, Б. (2011). Нові термінологічні парадигми в метамові сучасного музикознавства. В *Актуальні явища у сучасних слов'янських мовах і літературах* (с. 41-45). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Сюта, Б. (2012). Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*, 38, 138-159.
- Сюта, Б. (2014). Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. В *Současné slovanské jazyki a literatury: tradice a současnost* (с. 159-167). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Шип, С.В. (2001). *Музыкальная речь и язык музыки*. Одесса.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* [Monograph]. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, K. (1998). The Challenge of Musical Semiotics. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 138-160). Oxford: Oxford University Press.
- Agawu, K. (2008). Beethoven's Op. 18 No. 3, First Movement: Two Readings, with a Comment on Analysis. In D. Mirka, & K. Agawu (Eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music* (pp. 230-253). Cambridge: Cambridge University Press.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* [Monograph]. New York: Oxford University Press.
- Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Austin, J.L. (1975). *How to Do Things with Words* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cooke, D. (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Greimas, A.J. (1971). Du sens. In *Du sens. Essais sémiotiques* (Т. 1, pp. 7-17). Paris, Éditions du Seuil.
- Hatten, R.S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hatten, R.S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Monelle, R. (n.d.). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Mussorgsky, M. (1975). *Boris Godunov*. (D. Lloyd-Jones, Trans.). London: Oxford University Press.
- Ratner, L.G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

- Searle, J.R. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (2001). *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Wierzbicka, A. (1983). Genry mowy. In T. Dobrzyńska, & E. Janus (Eds.), *Tekst i zdanie* (pp. 125-137). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.

References

- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* [Monograph]. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Agawu, K. (1998). The Challenge of Musical Semiotics. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 138-160). Oxford: Oxford University Press [in English].
- Agawu, K. (2008). Beethoven's Op. 18 No. 3, First Movement: Two Readings, with a Comment on Analysis. In D. Mirka, & K. Agawu (Eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music* (pp. 230-253). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* [Monograph]. New York: Oxford University Press [in English].
- Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Austin, J.L. (1975). *How to Do Things with Words* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press [in English].
- Bakhtin, M. M. (1996). Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. In *Sobranie sochinenii* [Collected Works] (Vol. 5, pp. 159-207). Moscow: Russkie slovari [in Russian].
- Bonfeld, M. (2006). *Muzyka: Iazyk. Rech. Myshlenie. (Opyt sistemnogo issledovaniia muzykalnogo iskusstva)* [Music: Language. Speech. Thinking. (The experience of systematic study of musical art)] [Monograph]. St.Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Cooke, D. (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Greimas, A.J. (1971). Du sens. In *Du sens. Essais sémiotiques* (Vol. 1, pp. 7-17). Paris, Éditions du Seuil [in French].
- Hatten, R.S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Hatten, R.S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Medushevskii, V. (1976). *O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki* [On the regularities and means of artistic influence of music]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Monelle, R. (n.d.). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers [in English].
- Musorgskii, M. P. (1974). *Boris Godunov*. Leningrad: Muzyka [in Russian].

- Mussorgsky, M. (1975). *Boris Godunov*. (D. Lloyd-Jones, Trans.). London: Oxford University Press [in English].
- Ratner, L.G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books [in English].
- Searle, J.R. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Serl, Dzh.R. (1986). Chto takoe rechevoi akt [What is a speech act]. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike*, 17, 151-169 [in Russian].
- Ship, S.V. (2001). *Muzykalnaia rech i iazyk muzyki* [Musical speech and language of music]. Odessa [in Russian].
- Siuta, B. (2011). Novi terminolohichni paradyhmy v metamovi suchasnoho muzykoznavstva [New terminological paradigms in the metamorphosis of contemporary musicology]. In *Aktualni yavlyshcha u suchasnykh slov'ianskykh movakh i literaturakh* [Current phenomena in modern Slavic languages and literature] (pp. 41-45). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2012). Zhanry muzychnoi movy: postanovka pytannia [Genres of musical language: statement of the question]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 38, 138-159 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2014). Movne poniattia zhanrovyyi typ u terminolohichnomu korpusi teorii muzyki [Language concept genre type in the terminology of the theory of music]. In *Současné slovanské jazyki a literatury: tradice a současnost* [Contemporary Slavic Languages and Literature: Tradition and Present] (pp. 159-167). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc [in Ukrainian].
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press [in English].
- Tarasti, E. (2001). *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press [in English].
- Wierzbicka, A. (1983). Genry mowy [Genre of speech]. In T. Dobrzyńska, & E. Janus (Eds.), *Tekst i zdanie* [Text and sentence] (pp. 125-137). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum [in Polish].

GENRES OF MUSIC AND VERBAL SPEAKING IN MUSIC WORKS (THEORETICAL ASPECTS, INTERACTION, STUDY METHODS)

Bohdan Siuta

D.Sc. in Cultural Sciences, Professor; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net
Municipal institution of higher education "Kyiv Academy of Arts", Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is devoted to consideration of the problem of interaction verbal and musical speech genres in musical works and determination of optimal methodological approaches and techniques for analyzing such interaction. In the context of this problem **the holistic methodology of studying and illumination is for the first time proposed** the issue of the

specific speech acts in the music speaking, direct and indirect speech acts, taxonomy of musical speech genres and exercise of semiotic and discursive analysis of music and musical narratives. All research positions are illustrated by the analysis of musical works by M. Mussorgsky and Sir Paul McCartney. **Conclusions.** The same nature of speech genres in verbal and music speaking has been proved, their taxonomy has been proposed and set out, methods of interaction have been revealed and research methods have been proposed.

Keywords: speech genre; musical speech genre; verbal speech genre; illocution; illocutionary component; illocutionary point; perlocutionary; speech act; presupposition; discourse implicatures; genre group; genre type

ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ И ВЕРБАЛЬНОЙ РЕЧИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ (ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ, МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Богдан Сюта

доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net
МУВО «Киевская Академия искусств», Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – освещение проблемы взаимодействия речевых, музыкальных и вербальных жанров в музыкальных произведениях. Предлагается стратегия определения оптимальных методологических подходов и методик анализа такого взаимодействия. В контексте рассматриваемой проблемы **впервые предложена целостная методология** изучения и освещения вопросов специфики речевых актов в музыкальной речи (прямых и косвенных), таксономии музыкальных речевых жанров, использования элементов семиотического и дискурсивного анализа музыки и музыкальных нарративов. Положения работы проиллюстрированы образцами анализа музыкальных произведений М. Мусоргского и П. МакКартни. **Выводы.** Была доказана одинаковая природа речевых жанров в вербальной и музыкальной речи, предложена и изложена их таксономия, раскрыты способы взаимодействия и предложены методики исследования.

Ключевые слова: речевой жанр; музыкально-речевой жанр; вербально-речевой жанр; иллокуция; иллокутивный компонент; иллокутивная цель; перлокуция; речевой акт; presupposition; имплицатура дискурса; группа жанров; жанровой тип



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.